

Construir una casa

Teoría y práctica del proyecto de arquitectura

Seminario de crítica y proyecto

Tutor de tesina: Eduard Bru Bistuer

Autor: Mónica Sánchez Gómez

Construir una casa

INDICE

1. Objetivos
2. Espacio habitado
 - 2.1. La estética de la normalidad
 - 2.2. El sentimiento en los objetos
 - 2.3. Apilar, seleccionar, ordenar
3. Conclusiones
4. Bibliografía

1. Objetivos

En 'Vivir una casa', Alvaro Siza afirma que nunca ha sido capaz de construir una casa, una casa auténtica. No se refiere a proyectarlas y construirlas en su faceta de arquitecto, sino a conseguir de ella ese momento de felicidad *'olvidando nuestras angustias de nómadas bárbaros'* ⁽¹⁾

De esta sentencia de Siza se desprende que para él la casa es algo más que lo que podemos aportar los arquitectos y que para construir una casa es necesario tener en cuenta la ocupación posterior.

Mi intención es hablar de ese momento. Del momento en que la vivienda se ocupa. Para ello parto de la observación del objeto como paradigma de la forma de ocupar la vivienda por parte del usuario. El concepto de objeto en este estudio englobaría todo aquello material que el habitante aporta al interior del espacio y no forma parte de la arquitectura.

Tenemos una vinculación muy estrecha con el mundo de los objetos, ya sea de forma útil o sentimental y son éstos los que acaban configurando y personalizando los espacios en que vivimos.

Este escrito pretende hablar del objeto en relación a la forma de habitar y como el estudio de éste puede ser materia para proyectar las viviendas desde el interior partiendo de las necesidades reales y así adaptarse mejor a la realidad de la gente que las habita.

'En el desarrollo de un proyecto, el cliente, es decir el futuro usuario, con su particular estilo de vida, es un material de construcción tan importante como el hormigón, el ladrillo, la piedra y el acero' ⁽²⁾



'Material World' Peter Menzel (1995)

2. Espacio habitado

El cuento de Italo Calvino 'Las ciudades y el nombre.2'⁽³⁾, relata como en la ciudad de Leandra hay dos tipos de dioses que protegen la ciudad: los Lares y los Penates. Ambos se encuentran en todo tipo de vivienda, desde la chavola, el apartamento hasta el palacio. Los Lares forman parte del espacio físico de la casa y los Penates vienen con los usuarios, siguen a las familias a cada nuevo hogar. Los Lares y los Penates se mezclan, a veces se pelean, a veces se llevan bien. Discuten sobre quien de ellos representa el alma de la ciudad...

Este escrito pretende centrarse en el mundo de los Penates para intentar reflexionar acerca de la forma más adecuada en que el espacio físico de los Lares debería estructurarse para que ambos convivan en armonía.

Existe cierto prejuicio entre gran parte de la profesión acerca de la presencia del mundo de los Lares en las publicaciones de arquitectura. Parece como si lo cotidiano, la vida y los objetos de los usuarios lastrarán el espacio arquitectónico, cuando en realidad deberían ser la prueba de que el espacio ha sido correctamente concebido, que se adapta a la realidad social, cultural, territorial y la consecuente confirmación de que el usuario ha hecho suyo el espacio.

Esta cuestión, el del momento en que entra en escena el habitante en muchos casos parece que no va con nuestra profesión. Los renders de concursos se llenan de gente llena de vitalidad que desaparecen cuando los espacios reales son fotografiados. Las imágenes se retocan con Photoshop hasta hacer casi desaparecer la materialidad y el tiempo y si aparece alguna figura humana es para mostrar la escala del espacio. Por supuesto, normalmente no aparece ningún residuo de vida cotidiana u objetos a no ser que tenga que ver con muebles de autor colocados casi ex profeso para la foto.

En este sentido, parece que la visión del arquitecto actual tiene más que ver con la visión romántica del arte que se tenía hace más de cien años y sobre la que reflexionaba Adolf Loos.

'Sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenezca al arte: la tumba y el monumento. Todo lo demás, aquello que cumple una función, ha de quedar excluido del reino del arte'

Por tanto, no es descabellado preguntarse, como hace Charles Holland⁽⁴⁾, en qué momento la casa Müller se convirtió en obra de arte, cuando fue vivienda utilizada por la familia, instituto Maxista-Leninista o cuando finalmente se convirtió en museo.



Casa Müller. Adolf Loos (1928-1930)

Quizá en nuestra época aun pervive en la profesión este concepto antiguo del arte, aquel que queda para los museos, el exento de uso. Por tanto los espacios se despojan de usuarios, muebles, objetos y luce resplandecientemente abstracta, como acabada de construir. Ni el paso del tiempo parece que van con ella. Lo dicho, tumba y monumento, pero no vivienda.

De la sentencia de Loos se desprende que para él la vivienda, el paradigma del uso cotidiano y la mayor fuente de producción arquitectónica no puede de ninguna manera formar parte del mundo del arte. En su visión, esto no era en absoluto despreciar la cotidianeidad, bien al contrario.

En 'Acerca de un pobre hombre rico' Loos habla de la tristeza que produce en el protagonista la pérdida de sus antiguas y viejas posesiones en aras de la obra total por parte del arquitecto, el diseño total de los espacios y los objetos que forman parte de la existencia del pobre hombre del título.

(...) Pero el arte exige sacrificios. Ya había hecho muchos por él. Sus ojos se humedecieron. Pensaba en aquellos objetos viejos que había querido y a los que, a veces, echaba de menos. ¡El gran sillón! Su padre siempre había hecho la siesta en él. ¡El viejo reloj! ¡Y los cuadros! Pero ¡el arte lo exige! ¡No hay que ablandarse!' ⁽⁵⁾

En 'Panorama de la industria artística' (Dicho en el vacío) introduce el concepto de cultura en relación al objeto, y como en según que culturas prevalece la imagen por encima del uso o la integridad del objeto:

'En Munich se vio un paraguero que podía ilustrar perfectamente lo dicho sobre las referencias, sobre lo medieval en los objetos de uso. Si un griego o un inglés hubiera tenido que crear tal paraguero, habría pensado ante todo crear un buen sitio para el paraguas. Habría pensado en que el paraguas no debía sufrir daño y en que la funda no se enganchara por ninguna parte. No así el antigriego o el alemán, el alemán medio. Para él estas cuestiones vienen en segundo lugar. Lo importante para él es demostrar, a través de la configuración decorativa, la pluviosidad del objeto. Plantas acuáticas hasta arriba y, sobre cada una, una rana. Que las hojas puntiagudas puedan rasgar el paraguas no importa. El alemán se deja maltratar muy a gusto por su entorno, basta con que lo encuentre bello.' ⁽⁶⁾

Vendría a ser una metáfora acerca de cómo la tiranía de la decoración (lo que para él es el arte de su época) puede afectar la vida del usuario en el camino de la persecución de la belleza o como esta tiranía puede desvirtuar nuestra forma de pensar y mostrar el espacio interior.

Para desarrollar este tema, he tenido en cuenta tres puntos de análisis que formarían parte de una misma sensibilidad respecto a la forma de estudiar y proyectar desde la cotidianeidad.

En primer lugar, como y por qué se puede perseguir una estética de la normalidad para conseguir integrar la arquitectura a la vida de los usuarios. Lo ejemplificaré en el caso de los proyectos residenciales de Sergison-Bates y la tradición del realismo que se desarrolla desde el arte Pop, la fotografía sociorrealista, el free cinema o la literatura del realismo sucio.

En segundo lugar, qué tipo de relación tiene el usuario con los objetos, como esta relación puede ser utilitaria, sentimental o de identidad y como puede ayudar a personalizar los espacios y por lo tanto, acomodarse a ellos y armonizar con la arquitectura. En este caso, las fotografías que Roberto Collová hizo de las casas de Alvaro Siza años después de ser habitadas sirven para desarrollar e ilustrar este tema.

El último aspecto es como se colocan en el espacio estos elementos. Las estrategias de ocupación. Como la arquitectura debe facilitar la ocupación por parte del que la habita y qué mecanismos pueden elaborarse para que los espacios sean flexibles y adaptables a las diferentes realidades de sus ocupantes. Estudiaré el caso de dos obras actuales que a partiendo de puntos de salida radicalmente opuestos intentan conseguir esta finalidad. Son dos casos de viviendas sociales plurifamiliares: varios proyectos de Lacaton-Vassal que parten de un mismo concepto y las viviendas en Sant Andreu de López-Rivera magníficamente fotografiadas por Román Yñán.

Para desarrollar estos puntos, en general he escogido ejemplos de artistas o arquitectos que han reflexionado sobre el tema y en el caso de los segundos, su obra ha sido fotografiada una vez esta ha sido ocupada. Con esta información podemos contrastar la teoría y la práctica de estos proyectos.

De la observación de esas imágenes se desprenden un sinfín de consideraciones respecto a la viabilidad de las propuestas, pero en todo caso hay que reconocer la valentía de confrontar el proyecto con la realidad de sus ocupantes. Lo que transmiten estas imágenes es una autenticidad que se agradece, aunque no encaje muchas veces con los objetivos visuales del arquitecto. Si siempre se documentara la forma de ocupar los edificios de viviendas, permitiría una especie de ensayo-error muy útil para los propios arquitectos y el resto de la profesión.

Ahora mismo, en cambio, tengo la sensación de que hay mucha información respecto a como se relacionan los edificios con la ciudad, pero poca respecto a como lo hacen sus ocupantes con el espacio interior.

2.1. La estética de la normalidad



Claes Oldenburg, Light Switches - Hard Version, 1964

Diversos artistas han utilizado los objetos cotidianos como fuente y materia para elaborar su obra y su teoría. Artistas como Jasper Johns o Claes Oldenburg exploran los objetos cotidianos convencionales, despersonalizados, objetivos para descontextualizarlos, llevarlos a la calle o a los museos y así darles un nuevo valor.

Estos elementos, que se pretenden despersonalizados y objetivos, creo que en muchos casos no lo son sino que buscan el imaginario colectivo de esa convencionalidad, sino ahí está la anécdota de Jasper Johns respecto a la dificultad de encontrar una linterna normal y corriente para su escultura 'Linterna' (1958).

'Tenía una idea muy concreta en mi mente sobre el aspecto de una linterna (creo que no había vuelto a manejar una desde que era niño); y tenía esa imagen de la linterna en mi cabeza y quise ir y comprar una como modelo. Busqué durante una semana lo que yo creía que era una linterna normal y corriente, pero encontré todo tipo de linternas con viseras de plástico rojo, alas laterales... todo tipo de cosas; al final encontré la que quería. Eso me hizo desconfiar de mi idea, porque había sido muy difícil encontrar algo que yo pensaba que era corriente.'⁽⁷⁾

Quizá esta búsqueda de la normalidad tenga algo que ver con lo que ocurre en la obra de Raymond Carver (1938 - 1988)

'(...) En su pisito amueblado también tenía un comedor pequeño, sillas, un sofá, una butaca vieja y un aparato de televisión colocado sobre una mesita. No pagaba la luz y la televisión no era suya, de modo que a veces la dejaba funcionando día y noche. Pero quitaba el sonido a menos que hubiese algo que le interesara ver. No tenía teléfono, cosa que le convenía. No lo quería. Tenía una habitación con cama de matrimonio, mesita de noche, cómoda y cuarto de baño. (...)'⁽⁸⁾

En sus cuentos los protagonistas son personas comunes con vidas anodinas. Trabajan en empleos que no parecen motivarles, repiten sus rutinas, muestran frustraciones, conflictos de pareja o de familia y viven en casas convencionales de clase media norteamericana. Hasta que aparece lo extraordinario, aquello que desestabiliza la vida rutinaria, en palabras del propio Carver *'...tensión, la sensación de que algo es inminente'*. No es un hecho espectacular, nada de ciencia ficción o revolucionario. Tan solo un clic que pone en crisis la aparente estabilidad de la vida corriente.

Raymon Carver describe con tal precisión el entorno en el que se mueven sus personajes que te parece estar viviendo con ellos. La minuciosa descripción de los objetos y los lugares hace que te lleve al interior de sus

espacios y a un estado de ánimo, el de la realidad en que aparentemente no pasa nada, aquella en la que de algún modo nos podemos sentir todos identificados. La de la vida cotidiana.

Para llevarnos a ese lugar, recurre a la descripción de todo lo que rodea a sus criaturas y para eso la enumeración del entorno material es esencial. Los muebles, el televisor, las cortinas, el papel de pared, los espacios que los albergan o incluso la situación urbana o rural de la misma vivienda son esenciales para enmarcar el estado de ánimo y la personalidad de sus personajes. Estos elementos lo describen o lo atrapan en una existencia no deseada pero en todo caso son esenciales para ponernos en su lugar. Son una extensión de su personalidad y lo definen. Es necesaria toda esa enumeración, toda esa descripción, para que aparezca lo extraordinario, para que algo desestabilice la frágil sensación de seguridad de la rutina.

Quizá esa estética de la normalidad busca ese momento extraordinario. Que el espacio interior se convierta en algo estudiadamente neutro para permitir que la evolución de la vida diaria y el usuario sean los que la signifiquen. O que el reconocimiento de la casa, el sentirse a gusto no dependa del número de habitaciones o los metros cuadrados, sino de una combinación de sensaciones emocionales e intelectuales.

‘En esta comunidad dinámica del hombre y de la casa, en esta rivalidad dinámica de la casa y el universo, no estamos lejos de toda referencia a las simples formas geométricas. La casa vivida no es una casa inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico.’ ⁽⁹⁾

Por ejemplo, Sergison-Bates, en una tradición muy inglesa, en el que reconocen una influencia del Arte pop y la fotografía sociorrealista y quizá también la del realismo sucio o el free cinema, buscan con ahínco detalles en sus acabados interiores (el interruptor, el picaporte...) que sean ‘normales’ porque no les satisface ninguno de los que fácilmente se encuentran en el mercado. Buscan algo de lo que Jasper Johns calificó como “*representar elementos exteriores convencionales, despersonalizados, objetivos*” ⁽⁷⁾

Pero seguramente no se trata de elementos tan convencionales ni tan objetivos si son tan difíciles de encontrar en el mercado, quizá son la imagen idealizada de lo convencional, la imagen que ellos tienen de las casas en las que vivieron o visitaron. La imagen idealizada de la normalidad.



Viviendas en Wandsworth, Londres. Sergison-Bates (1999-2004)

Tienen un interés especial en visitar sus edificios una vez las personas se han mudado. Ver como transforman los espacios que ellos han creado.

En el caso de la imagen de una sala de estar de las viviendas en Wandsworth, parece como si el fotógrafo hubiera pillado desprevenido a sus ocupantes. No ha habido tiempo ni de recoger la ropa desperdigada o el juguete del niño. Incluso parece que alguien haya dormido en el sofá.

Aparentemente no queda ni un milímetro de espacio desocupado, los objetos acaparan el espacio de una vivienda escasa en metros cuadrados. No hay muchas pistas respecto a la configuración del espacio, aunque si observamos la planta e investigamos los indicios, podemos imaginar que tras el sofá de la izquierda (que no está apoyado en la pared) hay una puerta que da al balcón y que frente a él se encuentra el televisor (el mando está sobre la mesa). Se vislumbra también parte de la mesa de comedor que serviría a la cocina. De esta forma el sofá en primer plano sirve para limitar el minúsculo espacio del estar, al que supongo que se pueda acceder desde un punto que no vemos en la imagen, ya que desde este punto de vista los objetos forman una barrera infranqueable. El propietario ha creado una empalizada de intimidad, un búnker al que imagino se puede acceder rodeando la mesa de comedor.

Es curioso observar que aun en pocos metros cuadrados, la zona de estar tiende a recogerse en sí misma, como si necesitara ser una habitación dentro de la habitación, una especie de nido de confort.

'Todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa.' ⁽⁹⁾

Supongo que se trata de una de las viviendas en esquina y que la cocina se encuentra a nuestra derecha, cercana a la mesa de comedor pero separada del estar por una carpintería. La olla que asoma en la parte baja de la imagen nos da la pista de que también sirve a la cocina.

Quizá es la carpintería de madera el único signo de sofisticación de esta imagen. Una carpintería de madera por la parte interior y metálica en la exterior que se desarrolla de suelo a techo y que permite las vistas al río desde el sofá que vemos en la imagen.

La madera refuerza esta idea de calidez interior y el metal el aspecto industrial exterior del edificio. Una elección consecuente con la forma que tienen de ver el interior y el exterior de sus edificios.

'Los revestimientos interiores describen los volúmenes interiores y los exteriores tienen relación con el entorno; ambos son autónomos.' ⁽¹⁰⁾

Cada uno pertenece a su propio mundo, el interior a lo íntimo y el exterior a la ciudad.

¿Si se ha conseguido ese momento extraordinario? Quizá sí que la imagen transmite autenticidad y vida. Quizá sea eso lo extraordinario.

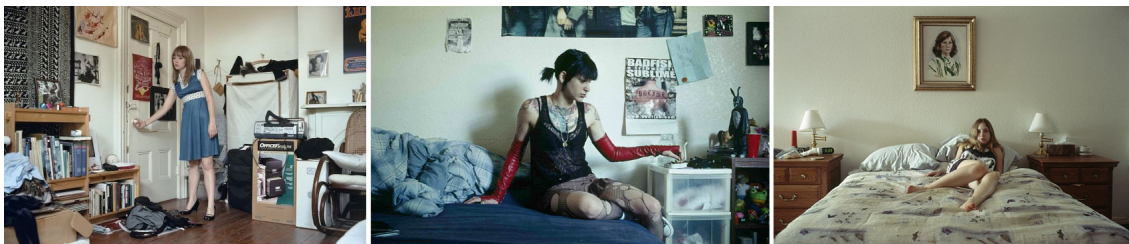
2.2. El sentimiento en los objetos



Ingllaterra, 1991. *'Me acuerdo perfectamente de cuando pusimos esta alfombra porque en la televisión estaban diciendo que el presidente Kennedy había sido asesinado'* Martin Parr *'Sign of the Times'*

Los objetos forman parte de nuestro mundo actual y desde la antigüedad han convivido con el hombre. Una parte de ellos cubren nuestras necesidades cotidianas, otros tienen un carácter sentimental o simbólico. Nos identifican y representan ante el mundo. Tenemos un irresistible impulso de personalizar los espacios para de alguna forma hacerlos nuestros, poseerlos.

El trabajo de Lise Sarfati (Paris, 1958) se ha desarrollado en el sur de Estados Unidos. Fotografía sobre todo mujeres norteamericanas de pequeños pueblos de los estados de Texas, Georgia, Carolina del Norte, Oregón y California. Aunque no sepamos nada de ellas, un inconfundible aire de melancolía y soledad se desprende de las imágenes. Para describirlas y transmitir su estado de ánimo, en la mayor parte de los casos las retrata en sus dormitorios, rodeadas de sus objetos más íntimos.



'Prefiero desvelar la naturaleza del personaje. Quiero que el observador sepa lo que rodea al personaje en su vida diaria, su propio entorno, ropa y personalidad. Yo modifico un poco la foto para mostrar esto. Estuve allí y dirigí el concepto.'

'Nunca oí que al personaje le gustara su fotografía. No les gusta quienes son. Quieren ser otro. Quieren ser una modelo de moda, pero la manera en que los muestro es cruda y es exactamente lo que son, pero no pueden apreciar la imagen que he hecho.'

'Siempre miro como son sus casas. Tengo la idea de que su casa es parte del entorno. Como los suburbios de Estados Unidos.' ⁽¹¹⁾

'La habitación es el lugar asociado a la intimidad y el reposo. Es, por tanto, el ámbito en el que se fija de una manera más explícita la vinculación entre el lugar y su poseedor. En palabras de Ángel González García, "las habitaciones son, pues, formas de posesión. Allí donde se posee o, propiamente, donde hay, allí se habita.

La posesión se constituye físicamente en habitación..." Al pertenecer al ámbito de lo privado, el lugar sufre transformaciones que lo acomodan a los hábitos y a los gustos de su ocupante. Espacio, mobiliario y objetos se conjugan para producir una singularidad que no sólo son el indicador de un territorio privado, sino que también expresan la personalidad de aquel que lo ocupa.' ⁽¹²⁾

Este tema, el de la identificación por parte del individuo con su entorno se encuentra relacionado con la obra que Alison y Peter Smithson realizaron para la exposición "This is tomorrow": Patio & Pavilion



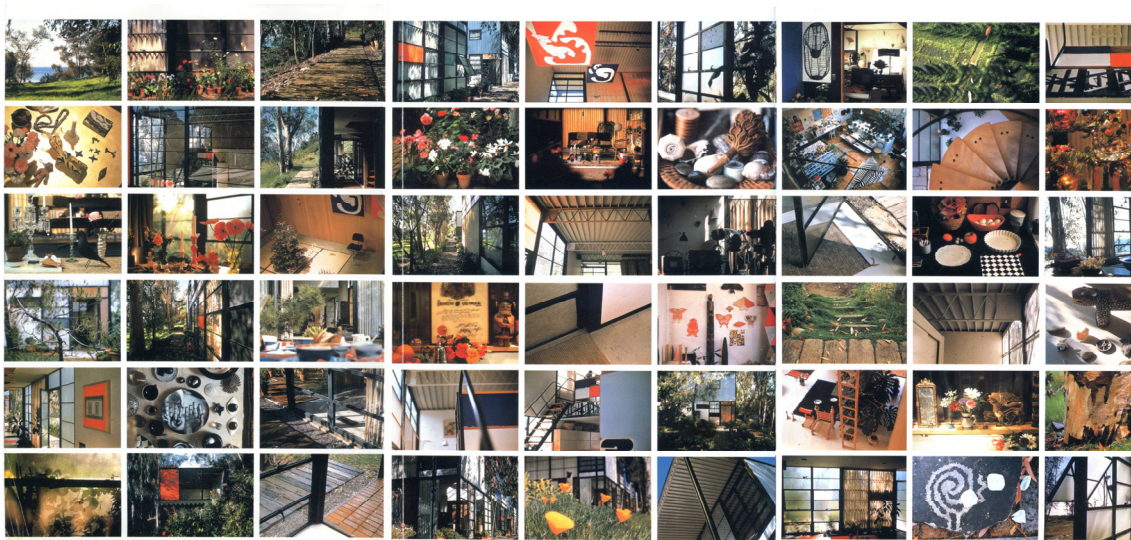
'Patio & Pavilion' 'This is tomorrow' (Whitechapel Gallery, London, 1956).
Alison y Peter Smithson, Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi y RS Jenkins

En esta pieza, los arquitectos proporcionan una estructura y los artistas los objetos. De esta manera los arquitectos crean un contexto donde el individuo se sienta identificado en su interior y los artistas se encargan de los signos e imágenes de los escenarios de esta identificación.

La disposición de estos elementos también es simbólica, una cerca reflectora envuelve el espacio para incluir al visitante y hacerlo habitante, en el interior de ese espacio se incluye otro interior, el cobertizo. De esta manera el espacio entre la cerca y el cobertizo se convierte en exterior.

Henderson y Paolozzi 'habitaron' la instalación con sus obras de arte y el visitante-habitante podía hacer sus propias analogías y sentir una identificación con ellas. Los objetos no se encuentran expuestos aleatoriamente, se disponen individualmente o en grupo pero de forma ordenada, como en las colecciones, para que los elementos, aun formando parte de un grupo, mantengan su individualidad y autonomía.

En 'House: after five years of living' (1955), los Eames, después de cinco años de vida en la casa recogen a través de un encadenado de planos fijos y la música de Elmer Bernstein detalles de la casa y la vida cotidiana. Muestran las huellas de la vida, de su vida y de la naturaleza que rodea a la casa. La vida de la casa. No hay nada que escape a su atenta mirada, desde los platos del desayuno, pasando por las colecciones de objetos, hasta la forma en que las sombras manchan en el suelo, las paredes. La presencia de los habitantes se define a partir de lo material, todo está impregnado de la personalidad de los Eames aunque ellos no aparezcan.



'House: after five years of living' (1955). Ray y Charles Eames

De forma similar ocurre en 'Tren de sombras' (1997) de José Luis Guerín. Las imágenes parciales de una casa de campo francesa, sus muebles, sus fotografías y sobre todo las sombras sobre los objetos y los paramentos definen al protagonista ausente, fantasma que recorre la historia de la película. Guerín reconstruye al personaje a través de los detalles de la casa. Una casa vacía de gente, pero preparada para vivir.

La cámara indaga en este espacio con planos fijos en movimiento, pero a diferencia de la película de los Eames, no hay música, tan solo el sonido de la casa. Como si se trataran de fotografías en movimiento en las que la luz, la sombra, el tiempo y su misterioso propietario fueran los protagonistas.



'Tren de sombras' (1997). José Luis Guerín

El libro 'Casas (1954-2004)' ⁽¹⁾ describe, enumera y visita, años después de su construcción, las casas realizadas por Alvaro Siza en un periodo de cincuenta años.

Algunas de estas casas se muestran a través de las imágenes de Roberto Collovà. Son unas imágenes realmente bellas, que dejan traslucir el paso del tiempo y la vida de sus habitantes. En algunas de las fotografías, el estuco de las fachadas están desconchado, la pintura de las carpinterías descascarillada, pero esto no resta, sino que les otorga la dignidad del paso del tiempo.

En cuanto a la vida de la casa, muchas de las imágenes transmiten ese momento de felicidad, esa armonía entre la construcción material y la construcción del hogar.

Me han llamado especialmente la atención las imágenes de la Casa Maria Margarida. Una casa pequeña, de unos 135 m2, construida entre 1979 y 1987. Se trata de una vivienda realmente pequeña tratándose de una vivienda unifamiliar, pero en la que las imágenes transmiten una total comunión entre la casa y sus ocupantes.



Casa Maria Margarida (1979 - 1987). Alvaro Siza

En esta casa, el hall de acceso con la escalera que va a la planta superior se encuentra en una posición central, mientras que lateralmente y separado por un paramento perforado se sitúa la zona de estar y la chimenea. Es un estar limitado en superficie, que se recoge en esta franja pero que se amplía visualmente hacia esa zona de acceso.

Lo que primero llama la atención en las imágenes es la posición de los cuadros, colocados en una ubicación voluntariamente baja. Como queriendo marcar la continuidad del paramento de mármol y permitiendo enmarcarlos a las aberturas al recibidor, recogiendo aún más la zona del estar. Tan solo supera este límite la pintura de mayor dimensión, situada en una posición central respecto al sofá, como coronando el espacio. Son cuadros que se adivinan muy diversos, pero que crean un paisaje alrededor del lugar de relax. En cambio, la zona de la chimenea se encuentra desnuda, tan solo lo que parece una escultura mancha el paramento de cerámica que la envuelve y una alfombra con dos butacas colocadas lateralmente marcan el límite del hogar.

Los muebles son sencillos y elegantes, quizá mezclados con alguna herencia familiar y algún objeto sentimental. Resalta el gran oso de peluche de la mecedora, quizá un recuerdo de infancia o la tetera de Michael Graves que contrasta con la neutralidad del resto de elementos.

Es curioso también que la presencia del televisor no incomode, quizá por su tamaño, adecuado al espacio, quizá porque sea un elemento que se ha integrado a nuestro imaginario. Además, la estantería del televisor y la mecedora acaban de recoger la zona de estar, permitiendo las visuales hacia la entrada. Pese a la profusión de objetos y lo pequeño del espacio, no hay sensación de agobio, sino de comodidad y de que el propietario ha conseguido construir una casa a partir de la construcción de Alvaro Siza.

2.3. Apilar, seleccionar, ordenar



'Provisional Home' (1999) Eulàlia Valllosera

La instalación 'Provisional Home' de Eulàlia Valllosera investiga acerca de cómo el cambio de residencia afecta a la identidad de las personas. La identificación de un individuo por los otros depende de las proyecciones que puedan transmitir los objetos que le envuelven y los lugares que habita. Por tanto, identificación con los objetos y el espacio habitado.

En la instalación hay objetos cotidianos en el centro de la sala unidos a espejos de mano que giran con un motor. Al mismo tiempo, proyectores de diapositivas orientado a cada espejo. Estos reflejos se proyectan a la pared. Las proyecciones son de los mismos objetos que se encuentran en la sala. De esta manera se producen tres imágenes del objeto: la física, la proyección reflejada y en movimiento y la sombra que produce el objeto físico bajo la luz del proyector. El espectador está en el centro de esa habitación en movimiento. Sacando de su contexto, añadiendo el movimiento y cambiando la escala de estos objetos, pretende hacernos ver desde otra perspectiva los objetos que normalmente ocupan la misma posición en nuestros hogares y que nuestra vida cotidiana no nos deja ver. Descontextualizar y recolocar los objetos de nuestro día a día. Cuando nos mudamos o adquirimos un nuevo elemento, el tema es cómo ubicarlo en el espacio de nuestro hogar, como singularizarlo o simplemente darle cabida.

Georges Perec habla de apilar. *"El tiempo que pasa (mi historia) deposita residuos que van apilándose: fotos, dibujos, carcasas de bolígrafos, rotuladores ya secos desde hace tiempo, carpetas, vasos perdidos y vasos no devueltos, envolturas de puros, cajas, gomas, postales, libros, polvo y chucherías: lo que yo llamo mi fortuna."*⁽¹³⁾

Pero no es suficiente con apilar y formar estratos de objetos para poder vivir. Sería como si sufriéramos de Síndrome de Diógenes y la materia nos sobrepasara, nos colonizara, como ocurre con las imágenes de Kyoichi Tsuzuki y sus 'Happy Victims' (2008) o de cómo la obsesión consumista y el fetichismo hacia los objetos puede superarte y acaparar tu espacio. Perder la perspectiva respecto a cuáles son tus necesidades reales en la búsqueda de la posesión irracional. Puede ocurrir como en la imagen, acabar atrapado en un mar material.



'Happy Victims' (2008) Kyoichi Tsuzuki

Además, esta situación no permite poner en valor las posesiones, jerarquizarlas y organizar el espacio.

‘Colocar todo en su sitio es, por supuesto, un instinto en sí mismo... para poder ver cada cosa a su vez, el espacio tiene que estar despejado...’ ⁽¹⁴⁾

De esta sentencia de Peter Smithson se desprende su método de diseño, adoptado tras el análisis del mundo del coleccionismo. Como una forma de ordenar, estructurar los objetos. Dentro de las colecciones, los objetos mantienen su individualidad y autonomía. No pierden su identidad y significado al ser absorbidos por un orden superior con identidad y significado diferentes. Continente y contenido, la relación entre lo coleccionado y lo que mantiene la estructura de la colección, el coleccionista. Este concepto lo llevaron a otros ámbitos como la arquitectura y el del urbanismo.

‘... the select and arrange technique which we used in the designing and equipping of our own houses and which we still regard as a valid technique for the organisation of relatively simple objects... This of course, as a design method, is closer to flower arrangement, and to good taste in the furnishing of rooms with collector’s pieces: it uses things for what they are, each object being enhanced and speaking more clearly of itself by virtue of its arrangement’ ⁽¹⁵⁾



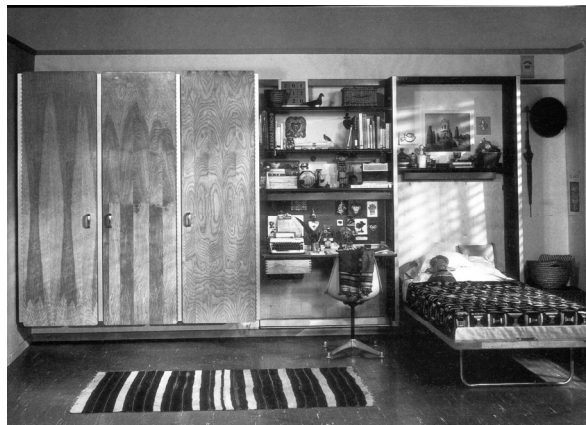
Esta teoría la aplican a sus propias casas y proyectos, por ejemplo, la imagen de la pared de la cocina de ‘Priory Walk’ sirve para explicar su método de ‘seleccionar y ordenar’. En él se presentan y combinan objetos sin que se pierda su identidad individual. Un poco como ocurre con la reforma de la vivienda, una casa reformada a partir de pequeñas modificaciones tales como el cambio de posición de los cuartos de baño y la disposición de los espacios: zona de estar y cocina en la parte superior de la vivienda para tener mejores vistas y luz, dormitorios en la planta intermedia y estudio con la sala de reuniones en la planta baja y sótano. De esta manera consiguen un nuevo orden que permite que lo que existía originalmente y lo nuevo salgan realzados sin que ninguno pierda su identidad.



‘Priory Walk’ (1961-1971) Alison y Peter Smithson

Las ideas relativas al 'vestir por medio del arte de habitar' proceden de reflexiones sobre su experiencia respecto a como ellos vivieron en sus propias casas. Y no se trata solo de estudiar los espacios o la forma de vida, sino también los adornos y los objetos que se van acumulando a lo largo de ella. Por ejemplo, la 'Casa 'todo en su sitio' tiene su razón de ser en el almacenaje de los objetos. Es un gran tema en una sociedad tan consumista como la nuestra. Intentan solucionar desde la arquitectura el problema del exceso de posesiones. Estas habitaciones de almacenaje se disponen en una posición central, a la vez que articulan el resto de los espacios, desarrollándose a su alrededor. Es una actitud que Alison Smithson equipara a la de la casa japonesa, al contrario de la casa occidental, que tendería a enseñarlo todo. *'El almacenaje pasa desapercibido en los espacios pero, al mismo tiempo los define'* ⁽¹⁶⁾

Los Eames también trabajan en este concepto. El almacenaje como organizador y liberador del espacio se materializa en el Eames Contract Storage, una pared llena de puertas que incluyen armarios, librerías, escritorio y hasta una cama abatible. De esta manera organizamos en el grueso de un paramento todos los objetos y mobiliario de la estancia para liberar completamente el espacio.



'Eames Contract Storage' (1961) Ray y Charles Eames

Tanto los Smithson como los Eames partirían del estudio de la vida cotidiana, de los objetos que la conforman y del respeto a las preexistencias en su contexto. Por tanto, la multitud de objetos diversos formarían parte indisoluble de la realidad del momento y habría que actuar en consecuencia. No vivimos en un mundo ideal abstracto, sino que ya que esto es lo que hay, trabajemos a partir de ello, veamos la forma de estructurarlo y esto hagámoslo extrapolable a otras escalas de organización. Creo que es una visión real, optimista y humanista de enfrentarse a la arquitectura y a la cuestión del espacio de habitar.

Los Smithson reconocen la gran influencia de los Eames y sobre todo en esta visión de organizar-estructurar los objetos.

'La estética Eames', según los Smithson es la técnica de 'escoger y disponer' que han utilizado al diseñar y equipar sus propias casas y la consideran una técnica válida para la organización de objetos, mecanismos y servicios en edificios.

Ellos describen su particular forma de ver la casa de los Eames en Santa Mónica.

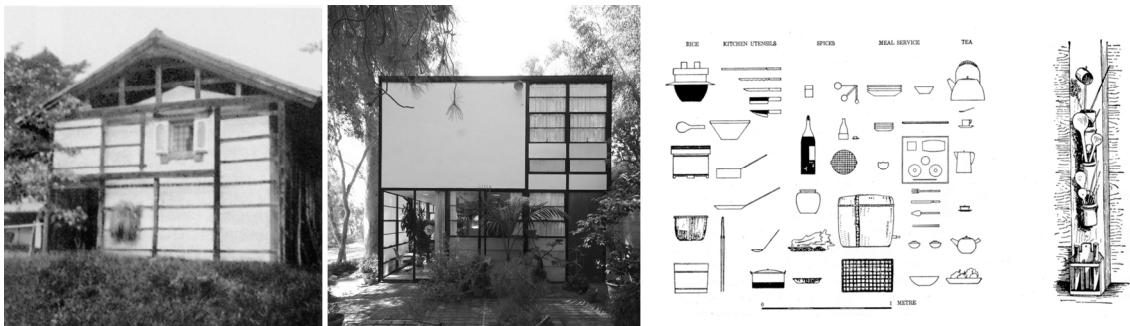
'El hogar de la magia que más gente conoce (por fotografías) se sitúa en una cornisa sobre el Pacífico. Los Eames se integraron en la conciencia de la mayoría de los arquitectos al rehacer y al proporcionar un carácter mágico al contenedor llamado casa.' ⁽¹⁷⁾

La casa de Santa Mónica (o la casa 8) viene a ser un bello contenedor de estructura metálica heredero de las naves de los estudios cinematográficos. Los objetos controlan y articulan el espacio, ya sean éstos mobiliario, cuadros, alfombras, cojines o plantas. Toda una increíble cantidad de elementos se encuentran colocados y organizados formando combinaciones que son verdaderos collages de su vida cotidiana. Por ejemplo, la forma en que se colocan los cuadros de Hans Hofmann, en paralelo al techo, refuerza la idea de que los objetos ordenan y dominan las tres dimensiones; no se limitan a apoyarse en el contorno, por tanto, las reglas se rompen y los cuadros se liberan de los muros.



Casa Eames (1949) Charles y Ray Eames

La casa de Santa Mónica se estructura a partir de los objetos y sobre todo de las alfombras, al igual que el tatami modula los espacios de la casa japonesa. De hecho, el despiece de las carpinterías nos retrotrae al *shōji* de la casa japonesa. Y la configuración de la fachada a base de estructura metálica y paneles de la casa sería equivalente a la estructura de madera y planos de revoco de la casa japonesa.



Esta forma de concebir el espacio de la vivienda de los Eames la identifico con la propuesta de Lacaton-Vassal para varios de sus proyectos de viviendas, como las viviendas sociales en Mulhouse, Francia (2005).

En varias de sus propuestas de vivienda parten de la idea de ajustar el presupuesto y limitar los acabados para dar al inquilino espacio, metros cuadrados. Crean una estructura independiente del contenido para evitar configurar cajas demasiado cerradas, estancias. El espacio debe fluir e imaginan la vivienda como si se tratara de un traje adaptable a los diferentes climas y momentos.

‘Intentamos concebir los espacios sin tener claro a priori lo que acogerán. Esa voluntad de desconexión entre la estructura y el programa es, a nuestro entender, la condición necesaria para un desbloqueo que es indispensable en la reinención de lo cotidiano’ ⁽¹⁸⁾

Estamos hablando de viviendas que pueden llegar a los 180 m² con cocina-comedor-estar de hasta 80 m², pagando alquileres de 446 € (en 2.005). Realmente el lujo es el espacio. A partir de unos materiales en bruto y una estética de invernadero hortícola ellos proporcionan el espacio a los usuarios para que ellos mismos se lo estructuren. Los muebles y objetos han de estratificar y organizar el gran espacio que es la pieza principal.

En su página web se puede ver profusamente ilustradas los interiores de sus propuestas de vivienda antes y tras la ocupación, superando en número las segundas. Son unas imágenes sin autor, incluso a veces sin pericia fotográfica. Tan solo pretenden mostrar la variedad de situaciones que se producen. Tan diferentes como las personas que ocupan esos espacios.

De esta manera se demuestra que su teoría es factible. El tema es que el usuario muchas veces no es un Eames, como en el caso del vecino al que el espacio lo desbordó y acabó desplazando todos los muebles a los paramentos, dejando el centro para una minúscula mesita de comedor que se ve perdida en el vacío.



23 Viviendas en Trignac, Francia (2010)

O el caso de varios propietarios que acabaron apoyando sus estanterías en los paramentos de vidrio porque quizá les faltó pared. Es cierto que han optado por estanterías ligeras, con cierta transparencia que pueden dejar pasar la luz, lo que minimiza el efecto, aunque no evita que se perciba como un tema no tenido en cuenta.



53 Viviendas en Sint-Nazaire, Francia (2011)



14 Viviendas en Mulhouse, Francia (2005)

En otras ocasiones, en cambio, el propietario ha controlado y jerarquizado el espacio (como en el caso de la imagen inferior) a base de mecanismos de colocación y organización de los objetos o creando una nueva cota, que singulariza la cocina a base de una plataforma de palés. O como en el caso de otro inquilino que ha construido un mueble-recibidor-cocina para lograr más privacidad respecto a la entrada de la vivienda.



14 Viviendas en Mulhouse, Francia (2005)

Realmente se consiguen situaciones más diversas y adaptadas a la realidad de los usuarios, porque ellos las provocan, pero quizá sí haría falta una mínima jerarquización de los espacios para que el usuario tenga pistas sobre como controlar el espacio y no dejemos parte de nuestro trabajo confiado al destinatario final. Aún más teniendo en cuenta que las instalaciones hipotecan la posición de la cocina y no se dispone de libertad total. Aunque hay que reconocer que pese a todo, se producen situaciones que seguramente sorprenden a los mismos arquitectos.

Conceptos como flexibilidad o adaptabilidad aparecen repetidamente en muchos proyectos de vivienda, pero realmente son difíciles de conseguir sin una cierta generosidad de los espacios y no parece que sea precisamente esto hacia lo que vamos, bien al contrario: normativa restrictiva y a pocos metros cuadrados.

En un caso más cercano a nuestra realidad y circunstancias, aunque emparentado con el anterior se encontraría el proyecto de las viviendas de protección oficial de Sant Andreu de López-Ribera. El fotógrafo Román Yñán se encuentra en proceso de materializar un proyecto denominado VPO que pretende retratar las realidades de los inquilinos que ocupan el edificio.

Del análisis de estas imágenes podemos encontrar un paralelismo con el anterior proyecto debido a que se trata de un único espacio (por supuesto mucho más constreñido) que fija la posición de la cocina (las instalaciones mandan) y propone un espacio-galería que sería el equivalente al invernadero de los franceses. Es curioso observar en las imágenes una estructuración similar de la colocación de los muebles (debido al poco margen de maniobra que representan los pocos metros útiles) y un elemento común que se repite, la colocación de una estantería-filtro que protege la intimidad de la zona de estar respecto la entrada.

Esta necesidad de intimidad respecto a esa zona de la vivienda se refuerza en algunos casos con la colocación de un sofá en esquina que recoge aún más ese limitado espacio, pese a apoyarse en la vidriera que lo limita e imposibilita su total apertura.



Viviendas en Sant Andreu. Lopez-Rivera
(2003-2007) 3ª VPO ©Román Yrián



Viviendas en Sant Andreu. Lopez-Rivera
(2003-2007) 4ª VPO ©Román Yrián

Se producen diferentes opciones respecto a la colocación de la mesa de cocina-comedor. En algún caso se opta por colocar dos mesas, una para la cocina como mesa de trabajo y otra como mesa de comedor. En otras ocasiones una única mesa acapara una de las dos opciones para liberar el espacio de acceso a la vivienda o a la cocina y quizá sentir una cierta sensación espacial.



Viviendas en Sant Andreu. Lopez-Rivera
(2003-2007) 3ª VPO ©Román Yrián



Viviendas en Sant Andreu. Lopez-Rivera
(2003-2007) 4ª VPO ©Román Yrián

Un caso singular es el de la zona de galería-balcón. En una de las viviendas este espacio se ha convertido en espacio de biblioteca, como extensión de la zona de estar. En otros, se intuye un uso más independiente del interior

de la vivienda, como una especie de balcón cerrado. La posición de las cortinas explica la consideración que de él tiene el propietario. En el primer caso, estas se encuentran colocadas en la fachada del invernadero, en el segundo caso, en la vidriera de la zona de estar. Quizá el hecho de que este sea un espacio con un uso más indefinido provoque mayor variedad de situaciones pese a sus pequeñas dimensiones.

‘La ambigüedad válida fomenta la flexibilidad útil’ ⁽¹⁹⁾

La indefinición del espacio de invernadero de las viviendas francesas también se percibe en el tipo de mueble que el inquilino coloca. En algunos casos son muebles de jardín, de teca o de plástico y en otros, son aparadores de comedor o mesas de sala de estar mezclados con tendederos. La elección de diferente tipo de mobiliario indica una diferente percepción de los espacios. En unos casos como una habitación más y en otros como una terraza exterior.



14 Viviendas en Mulhouse, Francia (2005)

Quizá la flexibilidad esté en eso, en la indefinición, pero permitiendo que el habitante se sienta cómodo en esa tierra de nadie, que el tamaño de los espacios la permita sin que el exceso la desborde.

3. Conclusiones

El germen de este escrito proviene de la percepción de mis propios prejuicios respecto a este tema. Yo también he fotografiado o hecho fotografiar espacios vacíos y seguro que este trabajo ha sido para mí un aprendizaje. Una forma de aprender partiendo del análisis de los elementos que el usuario aporta al espacio, de la observación de los pequeños elementos cotidianos y de cómo se relacionan con ellos las personas. Tal vez sea una manera de repensar la arquitectura. Para ello deberíamos tener más pistas de cómo vive la gente, no sólo ideas de nuestra propia experiencia que además viene mediatizada por nuestra condición de arquitectos. Además, el creciente predominio de la normativa en torno a la vivienda parece que nos obliga a hacer encajar una planta sin pensar en que lo que debe encajar es el habitante.

Los tres puntos que he desarrollado en este texto, son conceptos que he extraído a partir de analizar la obra de artistas y arquitectos que a lo largo de los años han desarrollado una sensibilidad común respecto a este tema. Son ejemplos que han tratado el tema desde diferentes vertientes a lo largo de los años pero que quizá han coincidido en valorar la cotidianeidad, reconociéndola como parte indispensable de nuestra identidad y punto de partida para el estudio de las futuras viviendas.

Es muy común encontrar tratados de vivienda en donde solo aparecen fotografías de fachadas y plantas sin que aparezca ninguna información sobre como es el interior de las mismas. Creo que es una información necesaria y de la que se prescinde por una tendencia a minusvalorar a sus ocupantes o lo que ocurre con nuestros proyectos una vez los hemos dejado en manos de su destinatario final. Si queremos saber si nuestras teorías funcionan, igual que retratamos el volumen frente al espacio urbano, deberíamos fotografiar la vida interior aunque muchas veces no coincida con nuestra forma de ver las cosas. Quizá esto nos ayudaría a plantear mejores soluciones a los problemas de la vivienda. Quizá intentar, como relata Alvaro Siza, construir una casa.

4. Bibliografía

1. Alvaro Siza. Casas 1954-2004. Alexandra Cianchetta/Enrico Molteni. Editorial G.Gili
2. Ralph Erskine, 1984. Quaderns 259
3. Las ciudades invisibles. Italo Calvino. Ediciones Minotauro 1983
4. Envejecer sin dignidad: Edificios, preservación y tiempo. Charles Holland. Quaderns 263 (2011)
5. Acerca de un pobre hombre rico. Adolf Loos
6. Panorama de la industria artística. Dicho en el vacío. Adolf Loos. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984
7. Jasper Johns. Writings, Sketchbook notes, Interviews. The museum of modern art, New York / Harry N.
8. Extracto del cuento 'Cuidado'. Catedral. Raymond Carver
9. La poética del espacio. Gaston Bachelard. Fondo de cultura económica 1965
10. 2G nº 34 Sergison Bates
11. Entrevista a Lise Sarfati. Video de Youtube para FLY16x9
12. El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura. Fernando Espuelas. Colección Arquithesis num. 5
13. Pequeño pensamiento plácido nº2, Georges Perec. Especies de Espacios. Trad. de Jesús Camarero, Ed. Montesinos, Barcelona, 1999
14. Anexo a 'Todo en su sitio' Peter Smithson
15. Seven small thoughts on the architect's writings. Richard Padovan. Modernism without rhetoric. Seáis on the work of Alison and Peter Smithson. Academy editions
16. The future of furniture. Alison Smithson. 1958
17. Alison y Peter Smithson. Cambiando el arte de habitar. Editorial G Gili
18. 2G nº 60 Lacaton & Vassal. Obra reciente
19. Robert Venturi. 'Complejidad y contradicción en la arquitectura Editorial G. Gili. Barcelona 1974

Nota

(*) Shōji. Tabique móvil formado por una armadura de listones de cuadrículas apretadas, sobre las que se pega un papel blanco espeso que deja pasar la luz, pero no la vista. 'El elogio de la sombra'. Junichirō Tanizaki. Biblioteca de ensayo. Ediciones Siruela.